

“Somos las vivas de Juárez”: hip-hop femenino en Ciudad Juárez

DIANA ALEJANDRA SILVA LONDOÑO*

Resumen: Este artículo busca explorar y discernir los sentidos derivados de ser mujer joven en Ciudad Juárez a través del análisis de los procesos subjetivos mediante los cuales las mujeres jóvenes que producen hip-hop, particularmente rap, cuestionan, subvierten y/o reproducen las representaciones de género. Se indaga lo que significa para ellas identificarse como “las vivas de Juárez”, en tanto acto de transgresión que recupera la vida como acto político desde el cual reivindican sus vidas, sus voces y sus cuerpos. A través del rap se generan espacios para el encuentro, la reflexión crítica, la denuncia y la construcción de lo común.

Abstract: This article seeks to explore and analyze the meaning of being a young woman in Ciudad Juárez through the analysis of the subjective processes whereby the young women who produce hip-hop, particularly rap, question, subvert and/or reproduce gender representations. It analyzes what it means for them to identify themselves as “the living women of Juárez,” as an act of transgression which recovers life as a political act from which to recover their lives, voices and bodies. Rap creates spaces for the encounter, critical reflection, denunciation and construction of everyday life.

Palabras clave: juventud, tecnologías de género, hip-hop, violencia sistemática, Ciudad Juárez, México.

Key words: youth, gender technologies, hip-hop, systematic violence, Ciudad Juárez, Mexico.

El hip-hop es un movimiento cultural predominantemente masculino, como ha sido documentado en los estudios sobre las culturas juveniles. En efecto, la presencia de las mujeres en éstas es aún minoritaria, marginal, pasiva y secundaria (Garcés Montoya, 2014; Hernández, 2012; Peláez, 2014; Urteaga, 1996a, 1996b). Teniendo en cuenta lo anterior, en este artículo queremos contribuir a las discusiones sobre

* Doctora en Ciencia Social con especialidad en Sociología por El Colegio de México. Becaria del programa de becas posdoctorales de la UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. Temas de especialización: sociología urbana, informalidad urbana, violencia urbana, juventud, arte y política. Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad de la Investigación en Humanidades, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México. El trabajo de campo para esta investigación se ha realizado gracias a una beca de investigación del programa Drogas, Seguridad y Democracia, financiado por el Social Science Research Council, Open Society Foundations, International Development Research Centre de Canadá y la Universidad de los Andes de Bogotá, Colombia.

juventud y género a partir de la experiencia de las mujeres jóvenes que participan activamente en la escena del hip-hop en Ciudad Juárez.

Como veremos a lo largo de este trabajo, el hip-hop tiene un componente fundamental de género. La sola aproximación de las mujeres jóvenes a esta escena pone en entredicho su feminidad. Este cuestionamiento produce en las jóvenes una serie de obstáculos materiales, familiares e institucionales a los cuales no se enfrentan los jóvenes, quienes por el contrario ven reforzada su identidad masculina. En la escena del hip-hop se valora una serie de cualidades atribuidas principalmente a ellos, como la destreza para ocupar el escenario, salir de noche, tomar los espacios públicos, escribir líricas desafiantes y competir con los pares. Las jóvenes se apropian de estas cualidades y las cuestionan, las subvierten, las reproducen o las resignifican en sus propios términos.

Asimismo, con este trabajo queremos abonar a las discusiones en torno a las prácticas culturales, particularmente el rap como una manera de mediar las relaciones de los/las jóvenes con el mundo y de apropiarse de sus voces y sus vidas. Nos interesa particularmente explorar el modo en que a través del rap se busca dar sentido a las violencias que se experimentan cotidianamente en la ciudad y como una forma de interpelar los discursos hegemónicos que insisten en denostar a quienes han sido víctimas de la violencia, particularmente las mujeres desaparecidas o que han sido víctimas de feminicidio (Berlanga, 2013; Driver, 2011). Partimos de la idea de que la música puede contribuir a expandir las posibilidades de expresión del lenguaje, al permitir la expresión del dolor y el sufrimiento social de manera diferenciada al puramente verbal, gracias a su papel expresivo y experiencial (Ochoa, 2006). En este sentido, la música se constituye en un modo de reconstruir el sentido subjetivo de la vida frente a la muerte, y como un medio para crear espacios intersubjetivos donde pueden compartirse la indignación, el miedo y el sufrimiento vivido directa o indirectamente (Jimeno, 2008). Para ello, recurrimos metodológicamente al enfoque cualitativo desde el cual indagamos sobre los sentidos y representaciones de las mujeres que producen hip-hop, particularmente rap, en Ciudad Juárez, y nos basamos en el análisis de una diversidad de fuentes. Entre ellas, observación participante, entrevistas en profundidad, así como una entrevista colectiva y las letras de las canciones de la agrupación Batallones Femeninos.

La exposición se organiza de la siguiente manera: comenzamos señalando las conexiones existentes entre la literatura sobre juventud, género y hip-hop; incluimos el concepto de tecnologías de género acuñado por

Teresa de Laurentis para aproximarnos a los sentidos derivados de ser mujer joven en Ciudad Juárez en una práctica cultural naturalizada como juvenil masculina. Posteriormente, damos cuenta del surgimiento del hip-hop, particularmente el rap, y las especificidades de su producción y circulación en la ciudad fronteriza en el que se inscribe el accionar de estas jóvenes. En el tercer apartado presentamos un breve resumen de los aspectos más relevantes para situar el problema de la violencia sistémica, con el objeto de contextualizar las narrativas que analizamos posteriormente. Enseguida se retoma la experiencia de las integrantes de la agrupación Batallones Femeninos, referida particularmente a los sentidos y las representaciones de ser mujeres jóvenes en Ciudad Juárez. Nos concentramos en lo que significa para ellas identificarse como “las vivas de Juárez”, como un acto de transgresión que recupera la vida como acto político desde el cual reivindican sus vidas, sus voces y sus cuerpos. Estas mujeres jóvenes buscan dar sentido a las violencias experimentadas en la ciudad y hacer memoria de las niñas y las jóvenes desaparecidas y brutalmente asesinadas. Finalizamos recuperando los hallazgos de este trabajo en las conclusiones.

HIP-HOP, JUVENTUD Y GÉNERO. APROXIMACIONES DESDE LA TEORÍA FEMINISTA

Como categoría del análisis social, particularmente en el campo de las ciencias sociales y las humanidades, la juventud es definida como una construcción social históricamente situada en la cual se organiza socialmente la transición de la infancia a la vida adulta. Por ello, el contenido y las formas de dicha transición son enormemente variables y dependen no sólo del proceso biológico sino también del modo en que se articula con la estructura social y el significado y las representaciones sociales que se le atribuyen a la misma (Feixa, 1998; Reguillo, 2000; Saraví, 2009; Urteaga).

Desde este enfoque se ha posibilitado el estudio de las culturas e identidades juveniles, concentrando el análisis en las “prácticas y formas expresivas y simbólicas a través de las cuales la sociedad es experimentada por la gente joven, revelando su posicionamiento categorial en fases particulares del curso de la vida” (Urteaga, 2010, 19). Esta mirada ha permitido el estudio de una multiplicidad y heterogeneidad de prácticas y expresiones socioculturales de los/las jóvenes en torno a la música,

el estilo, la estética y las prácticas artísticas —entre otras—, como es el caso del hip-hop, entendiéndolas como formas de participación social y ciudadanía (Reguillo, 2003).

En un primer momento, el estudio de las culturas juveniles estuvo centrado en el estudio de los jóvenes provenientes de los sectores populares (Feixa, 1998; Urteaga, 1998; Reguillo, 2000). Desde estos enfoques se interpretó su surgimiento como una respuesta desde la cual los jóvenes transforman a partir de “complejas operaciones cognitivas y simbólicas, los estigmas sociales que sobre ellos [recaen] en emblemas identitarios” (Reguillo, 2000: 66). Pese a la relevancia de este enfoque para avanzar hacia la comprensión de los modos en que los jóvenes median su relación con el mundo desde un lugar que considera sus formas creativas de ser y de existir, sus claves de lectura se concentraron particularmente en las diferencias de clase, sin problematizar otras categorías que operan definiendo los contornos y el contenido de la juventud, como el género y la etnia (Elizalde, 2006; Feixa, 1998; Pérez y Valladares, 2014; Urteaga y Sáenz, 2012; Urteaga, 1996b).

En los estudios de juventud, salvo algunas excepciones, la perspectiva de género no ha sido incorporada sustantivamente. De este modo, las mujeres permanecen invisibilizadas como productoras de prácticas, sentidos y representaciones, reproduciendo la mirada que identifica a lo juvenil con lo masculino (Elizalde, 2006; McRobbie y Garber, 2010; Reguillo, 2000; Urteaga, 1996b). Cuando se considera a las mujeres jóvenes como protagonistas, se hace desde una concepción centrada en los cuerpos biologizados, concentrando la atención en temas de salud-enfermedad como la salud sexual y reproductiva, y en los problemas de alimentación como la anorexia y la bulimia (Elizalde, 2006; Riquer y Tepichin, 2003). En otros casos, se incluye como una variable sociodemográfica más, pasando por alto los debates dentro de los estudios feministas en torno al género y el sexo (Elizalde, 2006; McRobbie y Garber, 2010).

Con el propósito de superar estas ausencias y abonar otras miradas a este debate desde una perspectiva y feminista de género, adopto la noción de tecnologías de género propuesta por Teresa de Laurentis (1998) para aproximarnos a los sentidos derivados de ser mujer joven en Ciudad Juárez dentro de una práctica naturalizada como juvenil masculina. Desde esta perspectiva podremos aproximarnos a los procesos subjetivos mediante los cuales las mujeres que participan activamente en la escena hip-hop juarense cuestionan, subvierten o reproducen las representaciones de género, así como comprender los entramados

sociales, institucionales y simbólicos en los cuales las jóvenes se insertan para participar activamente en la escena.

Para De Laurentis, los sujetos constituidos en el género no lo son sólo por la diferencia sexual sino también por una serie de “representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto engendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de las sexuales; un sujeto, en consecuencia, no unificado sino múltiple y no tanto dividido como contradictorio” (De Laurentis, 1996: 8). De esta manera, la autora se interesa por las distintas relaciones de poder que atraviesan a los sujetos, enfatizando la producción diferenciada de hombres y mujeres y los efectos que esto tiene en la reproducción de las desigualdades. Por ello, añade la autora, el género “no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino *el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales*, en palabras de Foucault, por el despliegue de una *tecnología política compleja*” (De Laurentis, 1996: 8). Con esta definición, retoma la noción de tecnología de Foucault, pero va más allá para dar cuenta del modo en que las tecnologías sociales no sólo producen sexo, sino también género al asignar significado sobre las diferencias entre ser mujer y hombre. Estas diferencias no sólo se quedan en el ámbito del significado, sino que tienen efectos en las asimetrías ligadas “sistemáticamente a la organización de la desigualdad social” (1996: 11).

Al enfatizar en las tecnologías de género, De Laurentis busca dar cuenta del carácter construido y procesual del género, evidenciando que se trata de un sistema que no es cerrado ni estable. Los modos diferenciales en que se constituyen sujetos hombres y mujeres tienen efectos en la producción de asimetrías y en la organización de la desigualdad social, que explican no sólo las diferencias entre éstos, sino también las diferencias existentes entre las mujeres que han tomado diferentes posiciones de género, prácticas sexuales e identidades. Del mismo modo, es una aproximación que permite explicar “*otras dimensiones mayores de diferencia social tales como la clase, raza y edad intersectadas con género*” (De Laurentis, 1996: 23).

Como veremos más adelante, el hip-hop tiene un componente fundamental de género. En la escena del hip-hop se valoran una serie de cualidades como la destreza para pararse sobre un escenario, salir de noche, tomar los espacios públicos, escribir líricas desafiantes y competir con los pares atribuidos principalmente a ellos. Las jóvenes se apropian de estas cualidades y las cuestionan, las subvierten, las reproducen o las

resignifican en sus propios términos. En este sentido, podemos entender al hip-hop como una tecnología de género, productora de representaciones de lo que significa ser mujer y hombre, frente a las cuales las jóvenes se sitúan construyendo representaciones de sí mismas (autorrepresentaciones) que en ocasiones se oponen a las representaciones dominantes, pero en otras pueden reforzarlas.

En suma, podemos pensar en el hip-hop, particularmente el rap, como un ámbito en el cual se “hace” género en el sentido de que además de las representaciones y los discursos que crean efectos de significado en la producción de sujetos hombres y sujetos mujeres, el género tiene un carácter performativo (Butler, 1998). Pensar la identidad de modo no esencialista implica considerar las posibilidades de agencia, puesto que si el género es el resultado de una repetición estilizada de actos, las distintas formas en que puede realizarse dicha repetición abren las posibilidades de ruptura mediante acciones subversivas tendientes a la transformación del género.

Metodológicamente, en esta investigación recurrimos al enfoque cualitativo desde el cual indagamos sobre los sentidos y representaciones de las mujeres que producen hip-hop, particularmente rap, en Ciudad Juárez, basándonos en el análisis de una diversidad de fuentes recabadas en los años 2012 y 2013. Entre ellas, observación participante por medio de un diario de campo, entrevistas en profundidad, una entrevista colectiva y letras de las canciones de la agrupación Batallones Femeninos. A través del análisis de este corpus buscamos aproximarnos a la experiencia de las mujeres que participan activamente en la escena del hip-hop en Ciudad Juárez. Además, nos interesa conocer cómo, pese a los obstáculos que deben atravesar para ingresar y mantenerse en la escena del hip-hop, a través del rap pueden dar cuenta de sus experiencias y asumir la autoría de sus voces y de sus vidas. Ello nos permite acercarnos al hip-hop como una forma de testimoniar que busca dar sentido a las violencias experimentadas en la ciudad, posibilitando espacios para el encuentro, la denuncia, la reflexión crítica y la construcción de lo común a partir de la experiencia de las mujeres jóvenes.

HIP-HOP EN CIUDAD JUÁREZ

Ciudad Juárez está situada en la frontera entre México y Estados Unidos. La frontera, entendida no únicamente como espacio geográfico sino como

intersticio de intensas relaciones humanas, ha sido ámbito generador de expresiones culturales de los jóvenes desde los años cuarenta del siglo pasado. Estas expresiones han surgido como respuesta a la compleja relación marcada por la opresión y el racismo entre una cultura anglosajona dominante y la población mexicanoamericana y mexicana situada en ambos lados de la frontera (Valenzuela, 2012). Éste es el caso de las culturas juveniles, como la de los pachucos en los años cuarenta y los cholos a mediados de los setenta, resultantes de un complejo proceso transfronterizo derivado de la resistencia cultural frente a la desigualdad, el racismo y la exclusión (Valenzuela, 1988). En estos movimientos juveniles y culturales, la música como el boogie, el mambo, el bebop y, de manera más reciente, el rap dentro de la escena hip-hop, ha ocupado un lugar central.

Este último nace en Nueva York a finales de los setenta, momento en que se desarrolla el cholismo en la frontera entre México y Estados Unidos como resultado de las contradicciones de una ciudad postindustrial signada por la implementación de las reformas neoliberales generadoras de riqueza y desigualdad (Tickner, 2006). El hip-hop es una expresión cultural que nace de la conjugación de expresiones artísticas ancestrales con sonidos nuevos que se nutrieron a su vez de mensajes contestatarios y de denuncia de las condiciones de desigualdad y opresión social de las que eran objeto los jóvenes en el gueto norteamericano. Involucra cuatro prácticas artísticas: DJing, MCing, graffiti y breakdance o bboying.¹ El rap es una forma de narración rimada generalmente en primera persona, fundamentalmente literaria y profundamente tecnológica (Rose, 1994).

De los cuatro elementos del hip-hop, el rap se convierte en uno de los géneros musicales de mayor consumo a nivel global en la década de los años ochenta. Las fiestas en espacios públicos, parques y centros comunitarios, fueron desplazadas por las discotecas y la industria discográfica que impulsó la difusión del rap más allá de las fronteras del Bronx. El rap también encontraría un lugar destacado en el mundo del cine y la

¹ Por lo general, se afirma que el hip-hop está conformado por los cuatro elementos mencionados: el MC es quien canta rap, el DJ quien mezcla la música, el breakdance o bboying es el baile y el graffiti es la pintura en aerosol de letras o dibujos. Sin embargo, hay otros elementos que también podrían ser parte del hip-hop, como el spoken word y el skate. Asimismo, aunque se intente concentrar todos estos elementos en una misma cultura, cada uno de ellos tiene una historia singular (ver Chang, 2014).

televisión.² A partir de entonces, el rap se convertiría en la fantasía de miles de jóvenes que soñaban con obtener dinero, mujeres y fama no sólo en Estados Unidos sino también en América Latina.

Esto se refuerza con el surgimiento del Gangsta rap en 1989, el subgénero más comercializado y uno de los más criticados para algunos analistas, pues se considera promotor de la violencia, la misoginia, la homofobia y el consumo de drogas (Peláez, 2014; Rebollo-Gil y Moras, 2012; Peoples, 2008). Aunque para algunos este estilo anunciaba la decadencia del rap al convertirse en un producto comercial que le restaba fuerza a su discurso político y era casi imposible pensarlo como plataforma para la acción feminista (Peoples, 2008; Durham, Cooper y Morris, 2013), para otros era una manera de reivindicar “la autenticidad callejera, la rebelión adolescente, la exageración de los estereotipos urbanos y el individualismo cínico” (Chang, 2014: 408).

En los noventa, el rap se instala en ciudades fronterizas como Tijuana, Ciudad Juárez y Monterrey, así como en la Ciudad de México. Allí se retoman algunos de los elementos originarios del rap tanto *underground* como comercial y se crean otros subgéneros propios, entre los que cabe destacar el rap indígena. En ciudades fronterizas como Ciudad Juárez, el rap encuentra terreno fértil en los procesos socioculturales fronterizos que allí se gestaron (particularmente el cholismo). Logra asentarse gracias a las migraciones, la influencia de las industrias culturales y la radio y la televisión estadounidense que podían consumirse en la ciudad fronteriza.

El hip-hop es apropiado, adaptado y reterritorializado culturalmente por los/las jóvenes de sectores populares ubicados en las colonias periféricas de Ciudad Juárez para comunicar en primera persona las experiencias signadas por la violencia, los feminicidios, la frontera, el barrio, la vida cotidiana, los abusos policiales y la falta de oportunidades (Grillo, 2010; Sánchez, 2014). Quienes producen rap en Ciudad Juárez son hijos/as de una generación de inmigrantes provenientes de todas las geografías del país que llegaron a trabajar como obreros de la industria maquiladora. Sin embargo, las condiciones de los y las jóvenes son muy distintas a las que

² El hip-hop sale del gueto estadounidense para ser adoptado por las industrias culturales. Así, comienza a tener una importante presencia en películas como *Wild Style*, *Style Wars*, *Breakin'* y *Beat Street*, y el programa *Yo! MTV Raps* que inició en 1988. Esto posibilita la recepción del hip-hop por miles de jóvenes no sólo en Estados Unidos sino en otros lugares del mundo. En México estos programas tuvieron una importante influencia para toda una generación de jóvenes que se identificaron con esta cultura y empezaron a promoverla y resignificarla en sus lugares de origen.

encontraron sus padres, pues son parte de una generación que convive con los efectos de la crisis de la industria maquiladora que ha generado desempleo e informalidad a la par de una intensa crisis de violencia que ha azotado a las ciudades fronterizas.

En Ciudad Juárez, el rap es producido localmente y no cuenta con difusión radial “debido a su falta de atractivo comercial o convencional” (Sánchez, 2014: 19). En su mayoría es grabado y mezclado en casa o en estudios independientes gracias a los avances tecnológicos, y se distribuye a través de perfiles artísticos en redes sociales como Facebook, Soundcloud, Bandcamp y YouTube. También se difunde a través de Hype³ y en rapjuarez.blogspot. Cuando se realizan eventos públicos, particularmente en cafés, bares, parques y centros comunitarios, tanto raperos/as como seguidores deben emprender prácticas autogestivas para conseguir estos espacios.

Aunque no tiene distribución comercial, en Ciudad Juárez hay una amplia presencia de MC, *crews* y productoras independientes.⁴ La presencia de mujeres es minoritaria y el único grupo conformado exclusivamente por mujeres es Batallones Femeninos, quienes inicialmente se identificaron con el rap hecho por mujeres y poco a poco se han acercado al movimiento feminista en la ciudad y al rap feminista que tiene una importante presencia en América Latina.⁵

Si bien hay una importante presencia del feminismo hip-hop en Estados Unidos desde finales de los años noventa, entendido como un movimiento cultural, intelectual y político que “abarca el trabajo creativo e intelectual respecto a niñas y mujeres en la cultura hip-hop [que] reconoce a la cultura como un lugar para la intervención política para el cambio, la resistencia y la movilización de colectivos para dismantelar los sistemas de explotación” (Durham, Cooper y Morris, 2013, 721), para

³ Hype es una página con más de 4000 seguidores que difunde eventos y la producción de la cultura hip-hop a nivel local, nacional e internacional.

⁴ En la cultura hip-hop el MC se refiere a maestro de ceremonias. Es todo aquel que crea letras de rap y recita. También se denominan raperos o *rappers* en inglés. En Ciudad Juárez, entre los MC más destacados se encuentran Mc Crimen, Chronic, Manhy, Mc Kanne, Saik, Buda, Axer Kamikaze, Pok-37. Los *crews* más conocidos son Escuadrón Kon Clase, Belzebú, Funky Bless, Sonido Griyo, Elites Squad, Malviviendes, Delezeta, Poetas Insurrectos, Unidad Café, y productoras independientes como Next Level Records, Martillo Records y Street Ink, sólo para mencionar algunas.

⁵ Algunas de las raperas feministas con las que han colaborado directamente son: Ana Tijoux (Chile), Rebeca Lane (Guatemala), Miss Bolivia (Argentina), Mare Advertencia Lírica (Oaxaca) y las Krudas Cubensi (Cuba).

la agrupación Batallones Femeninos ha tenido más influencia la relación con el movimiento hip-hop de la ciudad y su vinculación con mujeres y feministas en el rap latinoamericano.

FORMAS DESIGUALES DE VALORAR LA VIDA: PRECARIEDAD EN CIUDAD JUÁREZ

Han pasado más de 20 años desde que comenzaron a registrarse los brutales asesinatos y desapariciones de niñas y jóvenes que han hecho tristemente célebre a Ciudad Juárez. A pesar de los esfuerzos por parte de las autoridades locales, estatales y federales por minimizar y construir estos terribles crímenes como casos aislados, los familiares de las víctimas, académicas, organizaciones de derechos humanos y feministas han realizado una importante labor para nombrarlos como feminicidios. Esto implicó no sólo un cambio semántico sino político, en tanto que se buscó dar cuenta de la manifestación más extrema de la violencia en contra de las mujeres dentro de un continuo donde se experimentan otras formas de violencia, evidenciando con ello las desigualdades de género, edad y condiciones socioeconómicas como factores explicativos (Monárrez Fragoso *et al.*, 2010). Aunque no hay cifras oficiales confiables, se calcula que han ocurrido 1 141 feminicidios de niñas y mujeres entre 1993 y 2013 en Ciudad Juárez (Monárrez Fragoso y Cervera, 2013).

Desde 2008, además del feminicidio se visibiliza a gran escala el rostro de otras víctimas, particularmente de hombres jóvenes. Se calcula que entre enero de 2007 y diciembre de 2012, 11 078 personas fueron asesinadas en Ciudad Juárez (INEGI, 2013). Del total de las personas asesinadas, las autoridades han reportado que 91% eran hombres, de los cuales se presume que su mayoría eran jóvenes de estratos socioeconómicos bajos (Cruz, 2011, INEGI, 2013). Esta estela de terror ha dejado un número aún desconocido de huérfanos, viudas/os, padres y madres sin hijos, así como familias desplazadas de manera forzada. En estos años, la violencia extrema se expresó en amplitud y visibilidad inusitadas por la crueldad y la deshumanización con las que han sido arrojados miles de cadáveres a las vías públicas, trastocando la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad fronteriza.

Esta dinámica revela la existencia de diferentes maneras de valorar la vida en tanto que “hay ‘sujetos’ que no son completamente reconocibles como sujetos, y hay ‘vidas’ que no son del todo —o nunca lo son— reco-

nocidas como vidas” (Butler, 2010: 17). Frases como “en algo andaba”, “un muerto más es un delincuente menos”, o en el caso de las mujeres, el cuestionamiento de su sexualidad como la causa del feminicidio, refuerzan las formas desiguales de valorar la vida. Estas diferencias se expresan como una manera de precariedad definida como “una exposición que sufren las poblaciones que están arbitrariamente sujetas a la violencia de Estado, así como a otras formas de agresión no provocadas por los estados pero contra las cuales éstos no ofrecen una protección adecuada” (Butler, 2009: 323).

La crisis de violencia e inseguridad vivida a partir de 2008 puede explicarse a partir de una serie compleja de aspectos estructurales y coyunturales. Dentro de los primeros se incluyen los aspectos económicos, urbanos, demográficos, sociales y culturales que se constituyen en elementos precursores y detonantes de la violencia sistemática, entre los que destacan la condición fronteriza de la ciudad, la presencia de la industria maquiladora de exportación y la ausencia de políticas sociales (Barraza, 2009; Jusidman, 2007). Como aspectos coyunturales, cabe señalar la presencia de los cárteles del narcotráfico que se disputaron la ubicación estratégica de la ciudad para el trasiego de drogas hacia Estados Unidos; el reclutamiento de jóvenes por parte de las pandillas que actúan como brazos armados de los cárteles (Barrio Azteca, los Mexicles y los Artistas Asesinos); la implantación del Operativo Conjunto Chihuahua y la Iniciativa Mérida, que derivó en el incremento de las violaciones a los derechos humanos (Meyer, Brewer y Cepeda, 2010), y la cultura de impunidad y silencio que envía el mensaje de que todo está permitido (Cruz, 2011).

Esta situación afectó también a la escena del hip-hop. Durante estos años se han registrado al menos seis asesinatos de jóvenes raperos (Cardona, 2011). Además de esto, se intensificaron las detenciones arbitrarias, principalmente de jóvenes (Cárdenas, 2014), y se estableció un toque de queda para menores de edad, como una medida que consideraba la limitación del libre tránsito como una estrategia para reducir la violencia entre pandillas, estrategia impulsada por la Iglesia católica y avalada por las autoridades municipales.⁶ En respuesta a la violencia directa ejercida

⁶ Fue una medida promovida por el sacerdote Mario Manríquez, quien la impulsó en el fraccionamiento Oasis Revolución, y que se extendió a toda la ciudad por orden del secretario de Seguridad Pública Municipal, Marco Antonio Torres, durante el gobierno de Héctor Murguía (2004-2007). Funcionó entre el 9 de mayo y el 10 de octubre de 2007 y en múltiples ocasiones se ha querido volver a instaurar. Por evadir esta medida algunos jóvenes fueron detenidos y reportaron abusos policiales. Destaca el disparo en

sobre los/las jóvenes y la criminalización de la que eran objeto, se generó una fuerte indignación que impulsó el florecimiento de una corriente crítica proveniente de una amplia diversidad de agrupaciones juveniles, entre las que destacan las agrupaciones de hip-hop y rock. Algunas previamente existentes y otras nuevas se sumaron a este esfuerzo, desafiando la retórica oficial que insistía en encasillar a los jóvenes dentro de las categorías de víctimas o victimarios y mostrando la capacidad que tienen para la creación de proyectos colectivos.

Para una de las integrantes de Batallones Femeninos, el rap se convirtió en un medio idóneo para expresar el enojo y el miedo, particularmente frente al feminicidio, la injusticia y la impunidad:

El feminicidio en Ciudad Juárez marca y detona mi enojo, así es. Yo marco mi vida después del feminicidio y antes del feminicidio. Pero un caso específico que me hizo preguntarme qué estoy haciendo realmente para que esto que me causa dolor ya no pase, fue el asesinato de Airis Estrella, una niña de seis años, que fue violada, mutilada y tirada en un bote de basura con cemento. Entonces fuimos a la manifestación donde repudiábamos el hecho, y lamentábamos más que nada que eso hubiera pasado. Ahí fue cuando yo dije, agarré el micro porque nos presentamos a cantar, y estaba llorando así literal, llorando y rapeando, porque yo sabía que rapeando y participando con la lírica no iba a cambiar nada... Pero ahí me desencadenó muchos sentimientos de ¿qué voy a hacer yo para que esto que realmente quiero que pare, pare? Y entonces fue agarrar el micro y decir realmente, quiero que esto pare, y empecé a decir lo que sentía y lo que me provocaba y el miedo que sentía expresar que sentía miedo y que pedía un paro para no sentir ese miedo. Porque tenía una hermana, porque tenía vecinas, porque tenía amigas, primas que sabía que tenían el perfil para que fueran las siguientes. Y a raíz de ese sentimiento, de esos hechos en la ciudad, es como el rap así se vuelve una alternativa para decir eso que me provoca el feminicidio, la impunidad, la injusticia, la tortura, todo lo que empieza a desencadenar eso, y darte cuenta que somos desechables... Entonces eso en el rap es perfecto para que salga, y es por eso que me gusta hacerlo porque de otra forma no sé cómo lo haría, y yo creo que no sería tan feliz como soy, aun y con toda esa realidad (entrevista con Obeja Negra, integrante del colectivo Batallones Femeninos, realizada el 25 de agosto de 2012 en Querétaro).

contra de un joven discapacitado de 16 años que escapaba de los uniformados para evitar ser detenido. Ver Villalpando, 2007.

“BATALLONES FEMENINOS, SIN ZAPATOS DE TACÓN.
BAILAMOS Y RIMAMOS AL RITMO DE OTRO SON”⁷

Batallones Femeninos es una agrupación de hip-hop de Ciudad Juárez que nace en 2009. Está conformada por mujeres jóvenes estudiantes, artistas, madres solteras, trabajadoras, amas de casa, con trayectorias previas en grupos mixtos de hip-hop. Tienen en común la pasión por la música y el deseo de manifestar las más sentidas problemáticas que viven en una escena musical predominantemente masculina. Aunque habían escuchado hablar unas de otras y en algunos casos se conocían por su participación en eventos de hip-hop a los que asistían con sus propios grupos, no habían tenido contacto directo entre ellas. Esto cambió a partir de una “conecta” —colaboración— entre Dilema y Siniestra de la que nace la canción “No te compares”, mediante la cual hacen una fuerte crítica al rap de “ego” y buscan mostrar que es posible hacer rimas críticas y fuertes entre mujeres. A partir de esta experiencia, contactan a Lady Liz y Obeja Negra, con quienes escriben y producen “Dulce tormento”, que da cuenta de sus experiencias como mujeres en el rap. Continuaron con “Ninguna guerra en mi nombre”, en 2010, donde se aborda una fuerte crítica política y social sobre la militarización. Desde entonces, cuentan con un amplio repertorio mediante el cual transmiten la realidad de la ciudad, la frontera, la violencia, la migración, la participación de las mujeres en el hip-hop, los abusos policiales y el feminicidio, entre otros temas. Si bien han hecho una importante crítica al machismo en el rap, no se oponen a la colaboración con los hombres de la escena, pues todas provienen de grupos mixtos y mantienen la vinculación con ellos. Actualmente se encuentran produciendo el disco *Información nutrimental*.

*Rompiendo con el tabú del silencio y construyendo
complicidad entre mujeres*

El mundo del rap es principalmente masculino. Para las mujeres que participan en él ello implica una doble transgresión. Por un lado, en la búsqueda de hacerse ver, dislocando el lugar que “deben” ocupar en tanto jóvenes de sectores excluidos. Retomando la propuesta de Jacques Rancière (2005), consideramos que las prácticas artísticas tienen el potencial de irrumpir dentro de una determinada distribución de lo

⁷ Coro de la canción “Represent BF”, Batallones Femeninos, 2010.

sensible, entendida como el ordenamiento de espacios, tiempos y las posibilidades diferenciadas para nombrar, ver y decir. Esta distribución de lo sensible tiene repercusiones en otras dimensiones de la vida social, en tanto que organiza jerarquías sobre lo que se imagina como común aunque en realidad se encuentra fracturado entre usos compartidos y excluyentes (Rancière, 2005). En un contexto en el que el espacio público está colapsado por el exceso de violencia y donde se despliegan una infinidad de prácticas de amurallamiento, la disputa por hacerse ver, nombrar y comunicar lo que sucede a través del rap contribuye con la interrupción de las “coordenadas normales de la experiencia sensorial” (2005: 19).

Por otro lado, la participación de las mujeres en el rap implica una transgresión de género. A diferencia de los hombres, que encuentran un lugar propicio en esta práctica en la cual las cualidades para tomar el micrófono, pararse sobre un escenario, salir de noche, ocupar los espacios públicos, escribir líricas contundentes y competir con los otros son valores predominantes, las mujeres irrumpen en el orden de género dominante y se apropian y resignifican estos valores no sólo en la escena del hip-hop, sino también con sus familias y en los espacios básicos de sociabilidad, como la escuela y el trabajo. Esto implica una negociación y una lucha constante en contra de una serie de representaciones de género dominantes que buscan asignarles un lugar fijo en el sistema sexo-género. Como veremos, las mujeres que participan en el rap transitan por un proceso de subjetivación mediante el cual cuestionan, transforman, reproducen o rechazan las representaciones de género dominantes a partir de las cuales a su vez se ponen en cuestión permanentemente su feminidad y su sexualidad. Ello se manifiesta en el cuestionamiento de su forma de vestir, el modo en que se expresan, su convivencia cotidiana con hombres, en el salir por las noches y andar en la calle. Al respecto, en una entrevista colectiva sostienen:

Dilema: Hace poquito hubo una situación con mi mamá... Por ejemplo, la forma de vestir. El otro día andaba con un pantalón así, aguado, y luego una amiga que “te invito al cine y que quién sabe qué”, “no, pues vamos”. Y luego mi mamá: “Ay, ¿y así te vas a ir?”, “ay, ponte un pantalón de más mujercita, así como eres tú”. Así me dijo, siendo que el pantalón era de mi mamá... Y luego, de que voy a salir, “ay, y ¿esos tenis?, mira, todos pintados y todos rotos” y quién sabe qué tanto, digo “ay, pues ¿qué tiene?, yo así me siento a gusto”. Pero no me los quito, yo siempre salgo así. O se me queda viendo, de arriba para abajo, me hace sentir incómoda a veces.

Murder: Sí, sí, sí, dice que “¿por qué no te vistes más femenina?”. Y yo le digo: “¿Qué es eso?” “Pues falda, tacones, el pelo planchado, cosas así”, porque a veces estoy nomás así: una colita, o mis banditas, o mis pañuelos, o cachuchas, dice: “Es que tú no eres un hombre”, le digo: “Yo sé que no soy un hombre”... Ajá, y no me siento como hombre...

Dilema: Tengo un clítoris delicioso, mamá... [*risas*].

Murder: Sí, sí, y hasta, por ejemplo, cuando hay fiestas familiares, ¿no?, hay como una quinceañera... Si te cambias, ¿no?, te vistes bien y todo, entonces dice: “Ay, te deberías de vestir más seguido así”, que “mira, estás bien bonita, tienes bonito cuerpo, mira, deberías de acá, y esto”, le digo: “Pero es que así me siento cómoda”, dice: “Pues sí”... De hecho también a veces, por ejemplo así como ando, se me quedan mirando, así como que se ve diferente. Y luego luego: “No, que esa chola qué”, luego luego catalogando de chola.

Obeja: O machorra, ¿no?, porque no tienes un novio, porque todavía no tienes un hijo (Batallones Femeninos, entrevista grupal realizada el 16 de marzo de 2013 en Ciudad Juárez).

La comodidad de los tenis, pantalones tumbados, zapatillas deportivas, camisetas, abrigos grandes, cachuchas y pañuelos en la cabeza, elementos propios de la cultura hip-hop, pone en cuestión la idea de feminidad que refuerza la noción del cuerpo femenino como aquel que debe ser insinuado y estilizado por medio del cabello peinado, el uso de falda y zapatos de tacón. Aquí se expresan una serie de tensiones entre las formas en que ellas representan el género y la normatividad de género desde la cual se establecen los parámetros de lo que significa ser mujer. Esto no sólo se expresa en la relación con sus madres, sino en la figura de la quinceañera que aparece radiante y preparada para la presentación en sociedad, que contrasta de manera radical con la imagen de las mujeres en el rap. Estas últimas se asocian con otras figuras como la chola y la machorra, sobre las que recaen una serie de estigmas. La figura de la chola se asocia con la criminalidad, la vagancia, el vicio y la lujuria, y la machorra, con la mujer que no cumple con la expectativa de tener una pareja heterosexual e hijos (Valenzuela, 1988). En respuesta a esta representación que las ubica en una serie de categorías estigmatizadas, una de ellas responde con la frase: “Tengo un clítoris delicioso, mamá”. Desde aquí se produce una autorrepresentación que afirma la feminidad más asociada con el placer y el sexo que con la idea de la quinceañera pura, bella y pasiva.

También el propio estilo al rimar puede ser cuestionado, cuando éste va acompañado de voces y posturas corporales con carga erótica. Al respecto, comentan que al grabar la canción “Dulce tormento”, en los coros se escucha la palabra “devórame” de modo sugerente:

Obeja: El “devórame” en la grabación así se escucha... ¿Por qué?, porque Lady en su aportación, así es su estilo, su voz se prestaba para eso. Entonces, cuando estábamos haciendo el coro, ella cuando lo canta, todas terminamos de cantar “devórame”, y luego ella “devóoooooraaameeee”, así. Y al final [le decimos] “Lady, esa [voz] sexosa nos gustaría hacerla a todas pero a ti te sale natural”.... Y la morra, así contra el papá cristiano y la mamá cristiana, se soltó y dijo “devórame”.

Dilema: Pero, Lady sí nos platicaba, ¿te acuerdas que nos llegó a decir que los de su mismo grupo le decían, ¿no?...

Obeja: Que cantaba como una mujerzuela, casi, casi (Batallones Femeninos, entrevista grupal realizada el 16 de marzo de 2013 en Ciudad Juárez).

Cantar con una alta carga de sensualidad implica para las mujeres jóvenes una fuerte condena moral por parte de sus compañeros varones, quienes las catalogan como “putas”. Esto puede entenderse, siguiendo a Marcela Lagarde, en tanto que “todas las mujeres son putas por el hecho de evidenciar deseo erótico” (1990: 543). Llama la atención que la transgresión que aquí se produce no tiene que ver precisamente con una condición de mujer en el marco de prácticas masculinizadas, como vimos en el relato anterior, sino todo lo contrario. A través de la sensualidad transmitida corporal y vocalmente se introducen en el mundo masculino del rap para reproducir una representación de género subordinada en la que se expresa públicamente la sensualidad y se exalta la imagen femenina del grupo.

Por otro lado, en el rap no se espera que las mujeres sean protagonistas sino acompañantes, amigas, hermanas, novias, fanáticas y coristas de los hombres que forman parte de la escena. Al respecto, Murder nos comparte que al inicio sus padres consideraban que a ella no podía gustarle el rap, sino que su interés se explicaba por la influencia de su hermano:

El que empezó más acá es mi hermano, y me decían mis papás: “No, es que no más quieres copiarle a tu hermano; te gusta porque tu hermano está en eso. Tú te dejaste influenciar por tu hermano y así”. Entonces ya cuando ahorita que estoy así con las chicas, como que se dieron cuenta de que en

verdad me gusta... (Murder, Batallones Femeninos, entrevista grupal realizada el 16 de marzo de 2013 en Ciudad Juárez).

Fue a partir de la constancia y el trabajo de Murder dentro de la agrupación Batallones Femeninos que sus padres aceptaron como propio su interés en el rap. Desde entonces apoyan todas las actividades que realiza con la confianza de que no es lo mismo ser la única mujer en un grupo mixto que estar en un grupo de mujeres con quienes se comparte el espacio de creación, escritura, grabación y escenario. La construcción de espacios para interactuar con otras mujeres en la escena del rap es uno de los elementos que abre la posibilidad para que ellas continúen participando activamente.

Por otro lado, aunque reconocen y valoran el apoyo que han recibido de sus compañeros varones en experiencias con grupos mixtos, en algunos casos reconocen también las dificultades para lograr la confianza necesaria para soltarse en la tarima y tomar con mayor fuerza la palabra:

Y en cierto punto sí me sentía así: insegura. Porque, por ejemplo, en los eventos, los que manejaban el escenario eran ellos... Yo a veces estaba atrás, o yo nada más acá de coro. Y eso era también lo que me hacía sentirme más insegura. Entonces ay, no... pues ya hasta se notaba en las grabaciones (Dilema, Batallones Femeninos, entrevista grupal realizada el 16 de marzo de 2013 en Ciudad Juárez.)

Si bien a través de esta experiencia Dilema puede conocer y participar en el rap, no es hasta que se vincula con otras mujeres que puede hablar de sus experiencias a través del rap y con ello asumir la autoría de su voz y su vida. En este sentido, la agrupación funciona como un espacio de experimentación, confianza y seguridad que se constituye en la base para lograr una participación continuada dentro de una escena que demanda actitud, entrega, creatividad, estilo y virtuosismo en un *performance* agresivo que exige confianza y poder (Rose, 1994).

A la par que deben incorporar una serie de valores fundamentales dentro del hip-hop, en otros momentos éstos son negociados o confrontados directamente. Éste el caso de la competencia como una manera de ganar respeto frente a otros *crews*. Al respecto, Murder comenta:

Murder: Iba de ruta con Candy, entonces nos topamos a un compañero [que] también canta rap... Y luego nos empezó a decir: “¿Y quién gana de ustedes dos?”, y luego: “¿Cómo que quién gana?”. “Sí, sí, ¿quién trae más

lírica?, a ver... tírense aquí”. Así, estamos, digamos en la ruta, yo iba para la escuela y ella para su casa, y luego: “No, no, pues si no es de cuestión de tirarnos. Simplemente que estamos en lo mismo y nos gusta hacer esto”.

Dilema: La competencia...

Murder: La competencia siempre está ahí (Batallones Femeninos, entrevista grupal realizada el 16 de marzo de 2013 en Ciudad Juárez).

La competencia, además de constituirse en un valor predominante en la escena del rap, es un elemento que se encuentra presente en las complejas relaciones entre mujeres. Es parte de la ideología de género que las mujeres desde pequeñas aprendamos a competir entre nosotras y a no reconocer las capacidades de las otras (Lagarde, 1990). Las diferencias y la desconfianza entre mujeres, avaladas en buena medida por la educación y la cultura, producen una serie de desacuerdos que dificultan el diálogo y las posibilidades de acción en común.

En la búsqueda por escapar de la competencia como eje estructurante en la escena del hip-hop, además de buscar maneras de colaborar entre mujeres que pertenecen a la escena del rap, han reflexionado sobre las formas de creación colectiva. Para escribir las letras, escogen una base entre todas y se dan un tiempo para componer. Posteriormente, se encuentran para compartir lo escrito y ayudarse cuando no están del todo convencidas. A diferencia de los colectivos mixtos, el apoyo mutuo para crear las letras implica que tanto la autoría como la interpretación de las mismas pueden ser realizadas por todas:

Dilema: Cuando estábamos escribiendo “Ninguna guerra en mi nombre”, va pasando eso de que yo me atoro, ella se atora, de que todas nos atoramos en un momento y todas nos comenzamos a ayudar. Yo decía: “Pues esta rola ya es de todas, ¿no?”, tanto yo puedo participar en la parte de Dilema porque a lo mejor, ahí voy yo también, con mi aportación, o Dilema puede cantar mi parte porque a lo mejor es la que yo escribo, ella me ayudó. O sea, ya las canciones dejaban de ser parte de cada una para ser una sola de todas, ¿no? Y eso, los hombres no lo conciben porque entonces dicen: “Pero ¿por qué cantan las canciones de otras?, eso no se vale, ésas no son sus rolas”, y nosotras les decimos: “No, no, no, las rolas de Batallón son de todas, y todas podemos cantar cualquier parte porque no hay partes. No hay una división en la rola, es de todas” (Batallones Femeninos, entrevista grupal realizada el 16 de marzo de 2013 en Ciudad Juárez).

Las experiencias de las jóvenes raperas revelan procesos donde negocian y/o cuestionan la normatividad de género, en algunos casos afirmándola

o en otros casos resignificándola y transformándola, en una multiplicidad de dimensiones y escenarios que involucran el ámbito familiar, la escuela y la relación con los pares, como nos sugiere De Laurentis (1996) con el concepto de tecnologías de género. Este concepto es útil porque nos permite ver las posibilidades de agencia sin caer en una mirada romantizada que ve la presencia de las mujeres en el rap como símbolo de la subversión en el orden de género.

Además de las formas de transgresión, cuestionamiento o reproducción de las representaciones de género, que hablan de experiencias similares a las vividas por las mujeres jóvenes que participan en la escena hip-hop en otros contextos (Garcés, 2014; Hernández, 2012; Rose, 1994), hay otras especificidades en el caso de Ciudad Juárez que vale la pena destacar. Entre ellas, el cuestionamiento que estas mujeres jóvenes hacen a la normatividad de género que las asocia con las víctimas de feminicidio, y se identifican con “las vivas de Juárez”.

“Somos las vivas de Juárez”: el rap como práctica de memoria colectiva

“En Ciudad Juárez el rap es escenario masculino y nuestra presencia ya no está siendo solamente la de las muertas de Juárez, sino las vivas, y además diciendo cosas” (Obeja Negra, entrevista realizada el 25 de agosto de 2012).

El uso y el abuso del término “las muertas de Juárez” para referirse a los feminicidios ocurridos en la ciudad, inicialmente usado para denunciar estos crímenes en una investigación periodística (Ronquillo, 1999), a fuerza de repetición ha terminado usándose para homogeneizar a las víctimas e invisibilizar las causas de estas brutales desapariciones y muertes. Bajo este término se invisibiliza a cada una de las mujeres y niñas que han sido asesinadas y se impone una suerte de producto explotado en libros, reportajes, películas e incluso marcas de maquillaje, para convertirse en el símbolo de la fascinación por la violencia y las fantasías de muerte.

Frente a la definición de los feminicidios como crímenes seriales, María Teresa Priego señala que la serie desde el punto de vista de las víctimas “se opone a aquello que es único: la vida humana. Los asesinos de Ciudad Juárez nos gritan que la vida de una mujer no es única. Que una mujer forma parte de una ‘serie’ sin humanidad y sin rostro” (Priego, 1999: 336). Este uso no se ha limitado sólo a las víctimas, pues se ha extendido a las demás mujeres que habitan la ciudad.

Entonces, identificarse como las “vivas de Juárez” para este grupo de mujeres jóvenes es un acto de transgresión que recupera la vida como acto político desde el cual reivindican sus vidas, sus voces y sus cuerpos. Lo hacen desde el reconocimiento de lo que sucede en torno a la desaparición y el asesinato de niñas y mujeres, así como por los actos de memoria en torno a estos crímenes:

Es a través del arte que queremos brindar herramientas a las mujeres para expresar, manifestar lo que nos provocaba y lo que sentíamos en Ciudad Juárez, la ciudad de las muertas de Juárez, y queríamos registrar qué decíamos las vivas de Juárez. Nunca olvidando a nuestras hermanas asesinadas, pero tenemos algo que decir y aprovechar la vida para hacerlo y nombrarlas y hacerlas presentes, no como un acto de victimización sino de somos fuertes porque ellas también están con nosotras aunque no sea físicamente (Obeja Negra, entrevista realizada el 25 de agosto de 2012).

Tomar el arte como medio de expresión, rescatar la singularidad de la experiencia de ser mujer en Ciudad Juárez, reivindicar la posibilidad de estar vivas, salir de la retórica de la victimización, recordar a las mujeres que han sido desaparecidas y asesinadas, son algunas de las principales propuestas de esta agrupación.

La indignación, el enojo, la impotencia y el miedo por el tema de los feminicidios impulsó la composición y producción de la canción “Así es ella”:

Ojos grandes, oscuros, luminosos,
llenos de esperanza, llenos de sueños varios,
de estatura media, de gruesos labios,
de tez morena, delgada, joven y bella,
cabello hasta los hombros.

Así es ella.

De las mujeres fuertes, alegres, trabajadoras, valientes,
Que siempre luchan, que no se rinden.

Así es ella.

A la maquiladora con 17 años.
De nuevo la rutina se encargó de hacerme daño.

Las horas duelen tanto.

¿Acaso es necesario?

No lo vale el salario.

¿Qué es lo que está pasando?

Hoy de regreso a casa,
y es como mediodía,
llevo un pantalón azul, sandalias y blusa amarilla.
Noto que me miran, mas no me imaginaba
que el miedo me atraparía
cuando sola caminaba.
Sentí que alguien se acercaba
y aceleré mi paso.

Cuando jalaron mi mano
Grité lo más que pude.
Todos se volvieron sordos.
Nadie dijo nada.
Nadie miró nada.

Violada, torturada, amenazada, amordazada,
con lágrimas imploraba
que esto terminara.
“Ayuda”, me gritaba,
pero lejos estaba.
Y ya no regresé a casa.

Allá van María, Juana, Petra, Carolina,
13, 18, 25, 16, los pechos mordidos,
las manos atadas,
calcinados sus cuerpos,
sus huesos pulidos por la arena del desierto.
Se llaman las muertas que nadie sabe, nadie vio que mataran.

Mi madre preocupada
y alterada me buscaba.
48 horas espere,
las señoras le decían.
Yo desaparecida.
Ella, desesperada,
se aferraba a mi fotografía
pegada en las esquinas
y con fe rezaba para abrazar a su hija.

Mientras yo sigo sola,
desnuda en el desierto,
acariciada por el viento.
Ya no siento dolor,
estoy en un lugar mejor.
Descansando, mi tiempo se ha acabado,
pero volveremos a vernos,

a tomarnos de las manos,
sin más sufrimiento.

Ojos grandes...
Así era ella.

Se llaman mujeres que trabajan, salen de sus casas en la madrugada.
Se llaman hermanas, hijas, madres, tías, desaparecidas,
violadas, calcinadas, aventadas.
Se llaman carne,
se llaman carne.

Allá sin flores, sin altares, sin losas, sin edad, sin deudos, sin nombre, sin llanto, duermen en su cementerio.

Se llama Juárez, se llama Samalayuca, se llama El Capulín, se llama Guadalupe, se llama Lomas de Poleo, se llama México.

En esta canción se rinde un homenaje a las mujeres y niñas desaparecidas y asesinadas en Ciudad Juárez y a sus familias. Es un esfuerzo por contrarrestar el discurso oficial que insiste en señalar que las víctimas de estas atrocidades tenían una “doble vida” y “frecuentaban a los malvivientes que luego las agredieron” (Monárrez Fragoso, 2013: 158-159). Asimismo, es un modo de recuperar la identidad de las mujeres que han sido víctimas de estos crímenes al nombrarlas y ponerles rostro, enfatizar su participación en la industria maquiladora y describir sus rasgos físicos y sus edades. Es un modo de construir en acto una comunidad temporal en la que se recuerda a las mujeres y niñas desaparecidas y asesinadas, restaurando su singularidad en medio de un contexto que las muestra como un todo homogéneo y sin identidad. También es una denuncia a quienes han sido testigos de esta situación y “no han visto” o dicho nada al respecto. Por otro lado, además de transmitir un mensaje, a través de esta canción se comunica una gran intensidad emocional en torno a estos crímenes, que posibilita dar sentido a la vida en medio de la muerte.

CONCLUSIONES

El hip-hop, y particularmente el rap, es una práctica artística y una forma de expresión que posibilita la mediación de los/las jóvenes con el mundo. A través de esta práctica se emprende una búsqueda por alcanzar la autenticidad y la creación de un estilo propio. Desde allí, dislocan el lugar que “deben” ocupar en tanto jóvenes de sectores excluidos. Por otro lado,

el hip-hop es una manera de producir(se) mediante una serie de prácticas, representaciones y discursos en los que las relaciones de poder y género están presentes. Las experiencias de estas jóvenes raperas evidencian una serie de procesos en los que se cuestiona y negocia la normatividad de género, por momentos la refuerzan y en otros la resignifican y la transgreden. Por ello, el hip-hop puede entenderse como una tecnología de género, puesto que produce una serie de discursos, prácticas y representaciones de lo que significa ser hombre o mujer. Las mujeres que participan en esta escena desplazan constantemente las representaciones de género moviéndose entre las fronteras de lo permitido y lo prohibido, no sólo dentro del ámbito del hip-hop, sino en el entramado de relaciones presentes en otros ámbitos de socialización como la familia y la escuela.

Una de las transgresiones más potentes que despliegan estas mujeres jóvenes a través del rap es la de identificarse como las “vivas de Juárez”. Recuperar la vida como reivindicación, en medio de un contexto que produce una serie de violencias extremas que ha instalado la idea de los cuerpos muertos como representación de lo que significa ser mujer, se constituye en un acto político. Nombrarse como las “vivas de Juárez” no implica negar las desapariciones ni los feminicidios sino todo lo contrario. Implica nombrarlos a través de la música, rescatar la singularidad de la experiencia de ser mujer en Ciudad Juárez, reivindicar la posibilidad de estar vivas, salir de la retórica de la victimización y recordar a las mujeres que han sido desaparecidas y asesinadas. A través de la música no sólo se transmite información, sino que ésta tiene un importante papel expresivo y experiencial que permite reconstruir el sentido subjetivo de la vida frente a la muerte, y crear espacios intersubjetivos en los que pueden compartirse la indignación, el miedo y el sufrimiento vivido directa o indirectamente (Jimeno, 2008).

En este sentido, las prácticas artísticas se constituyen como un medio para enfrentar la incertidumbre y la violencia. Esto nos habla de la variedad de respuestas humanas frente a las violencias y la capacidad de agencia presentes en los/las jóvenes para crear sentido en medio del dolor. De este modo, vemos que frente a un orden social que produce violencia extrema, los sujetos se sitúan, actúan, sienten y piensan no sólo reproduciendo este orden, sino que participan en él para producirlo y eventualmente transformarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRAZA, Laurencio (compilador) (2009). *Diagnóstico sobre la realidad social, económica y cultural de los entornos locales para el diseño de intervenciones en materia de prevención y erradicación de la violencia en la región norte: el caso de Ciudad Juárez, Chihuahua*. México: Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres.
- BATALLONES FEMENINOS (2010). “Represent BF” [canción]. Ciudad Juárez. Disponible en <<https://soundcloud.com/batallonesfemeninos/representbf>> [última consulta: 6 de enero de 2012].
- BERLANGA, Mariana (2013). “El feminicidio en América Latina desde una crítica cultural feminista”. Tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BUTLER, Judith (1998). “Actos *performativos* y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista* 18: 296-314.
- BUTLER, Judith (2009). “*Performatividad*, precariedad y políticas sexuales”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 4 (3): 321-336.
- BUTLER, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós.
- CÁRDENAS, Lourdes (2014). “Controlling violence, not drugs, becomes key strategy in Juárez” [en línea]. *Newspapertree*, 27 de junio. Disponible en <<http://newspapertree.com/articles/2014/06/27/controlling-violence-not-drugs-becomes-key-strategy-in-juarez>> [última consulta: 30 de junio de 2014].
- CARDONA, Julián (2011). “Raperos México arriesgan vida por protestar contra guerra narco” [en línea]. *Reuters*, 16 de mayo. Disponible en <<http://mx.reuters.com/articlePrint?articleId=MXN1625474020110516>> [última consulta: 20 de agosto de 2012].
- CHANG, Jeff (2014). *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al Gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.
- CRUZ, Salvador (2011). “Homicidio masculino en Ciudad Juárez. Costos de las masculinidades subordinadas”. *Frontera Norte* 23 (46): 239-262.
- DE LAURENTIS, Teresa (1996). “La tecnología del género”. *Mora* 2: 6-34.

- DRIVER, Alice (2011). “Cultural production and ephemeral art: Femicide and the Geography of Memory in Ciudad Juárez, 1998-2008”. Tesis de doctorado en Estudios Hispánicos. Lexington: University of Kentucky.
- DURHAM, Aisha, Brittney Cooper y Susan Morris (2013). “The stage hip-hop feminism built: A new directions essay”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 38 (3): 721-737.
- ELIZALDE, Silvia (2006). “El androcentrismo en los estudios de juventud: efectos ideológicos y aperturas posibles”. *Última Década* 25: 91-110.
- FEIXA, Carlos (1998). “Las culturas juveniles en México”. *Jóvenes* 4: 94-111.
- GARCÉS MONTOYA, Ángela (2014). “Resistencia estética juvenil. Derivas masculinas y femeninas a través del hip-hop”. *Versión* 33: 87-104.
- GRILLO, Ioan (2010). *Barrios, beats y sangre* [corto documental]. México-Reino Unido: Rancho Aparte. Disponible en <<https://vimeo.com/23993252>> [última consulta: 5 de enero de 2012].
- HERNÁNDEZ, Luisa (2012). “Aproximaciones al análisis sobre graffiti y género en México”. *Urbs. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 2 (2): 133-141.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI) (2013). “Estadísticas de mortalidad 1990-2012” [en línea]. Disponible en <<http://www.inegi.org.mx/>> [última consulta: 15 de marzo de 2014].
- JIMENO, Miriam (2008). “Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia”. En *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*, compilado por Francisco Ortega, 261-291. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Centro de Estudios Sociales/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar.
- JUSIDMAN, Clara, y Hugo Almada (2007). *La realidad social de Ciudad Juárez. Análisis social*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- LAGARDE, Marcela (1990). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Universitario de Estudios de Género.
- MCRORBIE, Angela, y Jenny Garber (2010). “Chicas y subculturas: Una exploración”. En *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles*

en la Gran Bretaña de la posguerra, compilado por Stuart Hall y Tony Jefferson, 364-384. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

MEYER, Maureen, Stephanie Brewer y Carlos Cepeda (2010). *Abuso y miedo en Ciudad Juárez. Un análisis de violaciones a los derechos humanos cometidas por militares en México*. Washington/México: Oficina en Washington para Asuntos Latinoamericanos/Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez.

MONÁRREZ FRAGOSO, Julia (2013). “Ciudad Juárez. Sobrevivir: vidas superfluas y banalidad de la muerte”. En *Vida, muerte y resistencia en Ciudad Juárez. Una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*, compilado por Salvador Cruz, 143-172. Tijuana/Ciudad de México: El Colegio de la Frontera Norte/Juan Pablos Editor.

MONÁRREZ FRAGOSO, Julia, y Luis Cervera (2013). *Comportamiento espacial y temporal de tres casos paradigmáticos de violencia en Ciudad Juárez, Chihuahua, México: el feminicidio, el homicidio y la desaparición forzada de niñas y mujeres*. Ciudad Juárez: El Colegio de la Frontera Norte.

MONÁRREZ FRAGOSO, Julia, Luis Cervera, César Fuentes y Rodolfo Rubio (2010). *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte/Porrúa.

OCHOA, Ana María (2006). “A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia” [en línea]. *Trans. Revista Transcultural de Música* 10. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201001>> [última consulta: 10 de enero de 2014].

PELÁEZ, Diana (2014). “Guerrera beats: hip-hop chicana en Los Ángeles”. En *Tropeles Juveniles. Culturas e identidades (trans) fronterizas*, editado por José Manuel Valenzuela, 121-154. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

PEOPLES, Whitney (2008). “‘Under construction’ identifying foundations of hip-hop feminism and exploring Bridges between black second-wave and hip-hop feminism”. *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 8 (1): 19-52.

PÉREZ, Maya Lorena, y Laura Valladares (2014). *Juventudes indígenas. De hip-hop y protesta social en América Latina*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- PRIEGO, María Teresa (1999). “¿A dónde van los que se van?”. *Debate Feminista* 20: 333-337.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Universitat Autònoma de Barcelona-Servei de Publicacions.
- REBOLLO-GIL, Guillermo, y Amanda Moras (2012). “Black women and black men in hip-hop music: Misogyny, violence and the negotiation of (white-owned) space”. *The Journal of Popular Culture* 45 (1): 118-132.
- REGUILLO, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.
- REGUILLO, Rossana (2003). “Ciudadanías juveniles en América Latina”. *Última Década* 19: 1-20.
- RIQUER, Florinda, y Ana María Tepichin (2003). “Mujeres jóvenes en México. De la casa a la escuela, del trabajo a los quehaceres del hogar”. En *Los jóvenes y el trabajo. La educación frente a la exclusión social*, compilado por Enrique Pieck, 493-525. México: Universidad Iberoamericana-Instituto de Investigaciones para el Desarrollo de la Educación.
- RONQUILLO, Víctor (1999). *Las muertas de Juárez: crónica de una larga pesadilla*. México: Planeta.
- ROSE, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- SANCHEZ, Daniel (2014). “Hip-hop al estilo Juárez: Organic intellectuals in Ciudad Juárez?” Tesis de maestría en Artes. El Paso: University of Texas.
- SARAVÍ, Gonzalo (2009). *Transiciones vulnerables. Juventud, desigualdad y exclusión en México*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- TICKNER, Arlene (2006). “El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural”. *Temas* 48: 97-108.
- URTEAGA, Maritza (1996a). “Chavas Activas Punks: la virginidad sacudida”. *Estudios Sociológicos* 14 (40): 97-118.

- URTEAGA, Maritza (1996b). "Flores de asfalto. Las chavas en las culturas juveniles". *Jóvenes* (2): 50-65.
- URTEAGA, Maritza (2010). "Género, clase y etnia. Los modos de ser joven". En *Los jóvenes en México*, compilado por Rossana Reguillo. México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- URTEAGA, Maritza, y Mauricio Sáenz (2012). "Juventudes, géneros y sexos. Resituando categorías". *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle* 10 (37): 5-21.
- VALENZUELA, José Manuel (2012). *Nosotros. Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- VALENZUELA, José Manuel (1988). *¡A la brava ése! Cholos, punks, chavos banda*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- VILLALPANDO, Rubén (2007). "Acusan a policías de Ciudad Juárez de asesinar a un joven discapacitado". *La Jornada*, 4 de septiembre.

Recibido: 5 de agosto de 2015

Aceptado: 7 de abril de 2016